II.

DOMENICO FERRETTI

IL CODICE PALATINO PARMENSE 286
E UNA NUOVA " INCATENATURA „

CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLA LIRICA MUSICALE
DELL'ESTREMO TRECENTO

— 1913 —
Biblioteca Storica Letteraria e Artistica
della Rivista AUREA PARMA

Omaggio dell'Autore
D. Ferretti

II.

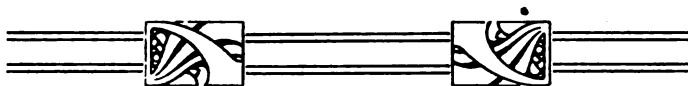
DOMENICO FERRETTI

IL CODICE PALATINO PARMENSE 286

E UNA NUOVA " INCATENATURA „

CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLA LIRICA MUSICALE
DELL'ESTREMO TRECENTO

— 1913 —
Biblioteca Storica Letteraria e Artistica
della Rivista AUREA PARMA

INTRODUZIONE

Il Codice Palatino Parmense 286 dal quale tolgo questa piccola fiorita di sonetti non è del tutto sconosciuto agli studiosi di lirica antica. Già da qualche anno ne diede una sommaria descrizione il Suttina (1) che ne trasse due vivaci ballate (2) e annunciò anche la pubblicazione di una lunga caratteristica frottola friulana (3). La parte più notevole e organica del codice sarà presto pubblicata da Santorre Debenedetti in un prossimo Supplemento del *Giornale storico*, poi che vana fu l'attesa lunga di una edizione promessa dal Morpurgo.

Ma la pubblicazione annunciata e le illustrazioni promesse dal Debenedetti non esauriranno il codice che, composto di due parti ben distinte, potrà ancora essere esplorato con buoni frutti; e, anche su ciò che sarà pubblicato, molto, io penso, vi sarà ancora da studiare e da dire.

Per questo oso condurre a termine questa mia breve memoria che, iniziata prima che il Debenedetti cominciasse ad occuparsi di questo argomento e poi intermessa, era già in corso di stampa quando seppi della imminente edizione. D' altra parte le illustrazioni

mie sono d'indole diversa da quelle annunciate dall' egregio amico e spero non abbiano a riescire del tutto inutili. Non esauriscono, lo so bene, ma accennano e aprono studi che da altri più validi potranno essere più felicemente proseguiti.

E per prima cosa chieggo venia se do anch' io una descrizione del codice. Il Suttina badò quasi esclusivamente alle ballate iniziali, sfiorò solo il resto; e anche le descrizioni materiali risentono sempre un po' del modo e del fine per il quale un codice è studiato.

Il codice dunque è cartaceo, miscellaneo, e di almeno due mani e due tempi del secolo XV; non fu cominciato prima del 1429 nè terminato prima del 1469. Misura mm. 212×145 e si componeva di cc. 140 numerate anticamente; delle quali alcune mancano, più recentemente, ma sempre nel sec. XV, sostituite, sebbene non tutte. Mancano così le prime 4 cc. sostituite da 5 non numerate, con diversa contenenza. Il cod. primitivo comincia a c. 5 e manca pure della c. 7, sì che il primo suo componimento è senza principio e senza fine. Una mano più moderna poi, per dissimulare la scomparsa della c. 7 e per accordare la numerazione di tutto il codice, ha segnato 6 e 7 le cc. primitivamente numerate 5 e 6. Mancano pure: la c. 21 sostituita da due numerate recentemente 21 e 21^{bis}; le cc. 129 e 130, 133 e 134, non sostituite; è interamente bianca la c. 138. Sono dunque ora in tutto cc. 138.

La scrittura comincia a c. 1^b e termina a c. 140^b, ora a una ora a due coll., ora più ora meno calligrafica.

È tutto di una mano fino alla c. 101^b che, un po' consunta e sudicia, mostra di esser stata l' ultima

del cod. primitivo cui siano state aggiunte poi le cc. rimanenti, di altra, e forse di altre mani.

La legatura è in semplice carta grossa di un rosso sbiadito e ha sulla costola, di mano moderna, l'indicazione: *RIME/ ANTICHE/ [RACC]OLTA* —

In fine, il libro reca una affermazione di proprietà, della stessa mano che compilò, se non tutta, gran parte della più recente raccolta: *Questo libro è d'Antonio Ilarionis Ciarchi cittadino fiorentino. Amen.*

E fiorentina, o almeno toscana, è quasi tutta la contenenza del codice, se pur vi sia qualche infiltrazione di materia veneta e meridionale, e, più, di quella parte di Toscana che è quasi Umbria.

Il codice nostro non è dunque che uno dei tanti rudi centoni quattrocenteschi di rime varie. Povero scartafaccio plebeo senza sorriso di colori nè di fregi, non mai vi si chinaron sopra pensosi gli occhi stellanti di qualche dama gentile; ma, più prezioso storicamente perchè di formazione più spontanea, ha significato quasi e valore di una cronaca di poesia.

Forse stava sul banco di qualche mercante o mercantuzzo di Firenze medicea, a canto del libro di conti; e il padrone lo sfogliava, a togliersi noia, quando un poco le faccende avean posa. Talora vi scriveva su nelle pagine bianche aggiunte in fondo; e vi raccoglieva or la ballata plebea o la gentile canzonetta veneziana ultima giunta e già accomodata al linguaggio fiorentino, volanti dalla strada entro il fondaco su l'ali del canto; ora la poesiola più antica che gli sovveniva per caso alla memoria; o vi trascriveva i sonetti e le canzoni or gaie or solenni scese in piazza dal palagio di Via Larga, ove si andava maturando la giovinezza del Magnifico Lorenzo.

*
* *

La raccolta, dicevo, si divide in due parti ben distinte per tempo e per scrittura; la prima è più organica ma già si chiude con una raccolta di rime di varia provenienza; la seconda prosegue francamente nel modo onde si chiude la prima ed è tutta variamente miscellanea.

Perciò, quantunque le cc. 94ª - 101ᵇ siano per il tempo e per la mano unite con le precedenti, ne tratterò insieme con le rimanenti 102ª - 140ᵇ.

La prima parte dunque, non tenendo conto delle prime 5 cc. sostituite che si collegano per la contenenza alla raccolta posteriore e ci danno adespoto il capitolo *Salve diletto e glorioso legno* che in altri codici va tutto il nome di Bernardo di Iacopo Pulci (4), va da c. 6ª a 93ᵇ e contiene alcune ballate narrative delle quali tutte diede gli inizi e di due pubblicò il testo il Suttina (5), e un poema in sonetti che si compone di quattro parti e con le ballate si collega strettamente; le ballate costituiscono il *liber solatii* (c. 41ᵇ); il poema si chiama *liber saporecti* (c. 90ª). Dopo le ballate v'è un sonetto acrostico (c. 41ᵇ) dal quale risulta che autore del libro è un Simone di Golino; il qual Simone è indicato ancora come autore di sonetti intramezzati alle quattro parti del poema, responsivi per le rime ad altri di un Monaldo da San Casciano (*passim*) e di un frate Iacovo Goditore (c. 42ᵇ); ed è autore certamente del poema e forse di altri sonetti che ne stanno fuori ma che sono attribuiti a un Pierbaldo e a un Buonare, personaggi entrambi del poema, i quali scambiano sonetti fra loro, e con un Buccio che non so se possa essere Buccio di Ranallo o se sia persona imaginata. Questo Simone è altra volta, a proposito di un sonetto cui egli replica per le rime, chiamato Simone dei Prudenzani (c. 65ᵇ).

A questo io me ne sto contento, aspettando le notizie su di lui promesse dal Debenedetti; e mi limito a supporlo, dal cognome e dalla lingua, toscano; dai versi, uomo di corte e giullare peregrinante in più luoghi anche di Lombardia; un po' simile per indole e per cultura a' suoi colleghi di poco più antichi Antonio da Ferrara e Francesco di Vannozzo se non anche a messer Dolcibene e al Gonnella; (6) qualche cosa di mezzo forse fra quelli e questi, con una maggior apparenza e grinta di uomo serio, con una minor franchezza e spontaneità artistica; un *bohême* insomma come quelli, scivolante via da una astrusa disquisizione teologica constellata di concetti e modi danteschi ai più sottili ammaestramenti di vita gaia temprati su le novelle del Boccaccio e del Sacchetti.

Proseguiamo ora nella sommaria esposizione del codice; chè delle ballate e del poema avrò a parlare più minutamente fra poco.

Non do la tavola delle varie rime nè una compiuta illustrazione che potrà esser materia di altro lavoro; accenno solo le cose che più mi paiono importanti.

Segue al poema la lunga frottola friulana che sarà pubblicata fra poco dal Suttina *de le berlengatrice femine, compilata per ser Taddeo de Bonvillani da Udine notario mccccxxviiij* (cc.93 a - 98 b); e, con varianti dalle altre redazioni conosciute, la ben nota lunga serie proverbiale da alcuni codici attribuita al Petrarca: *accurreme che muoio*, qui adespota e chiamata *Misticcio* (7). Poi tre canzonette - ballate con ancora qualche spruzzatura veneta, e cioè:

1a Dona questi mei guai
Per dio polli in bon locu
E le scolta un pochu
E poi risponderai, (*c. 100* b)

che, con diverso cominciamento e varianti notevoli dagli altri codici, è la canzonetta di Leonardo Giustinian, ma abbreviata: *Donna questi lamenti* (8)

2ª Candida rosa bella
Siete fra l'autre el fiore;
Del to gentil valor
Ciaschun favela (c. *101*ª);

e

3ª Lo spetioso viso
Et lo candido pecto
Me fe' esser sogecto
Et ancor conquiso (c. *101*ᵇ)

che mi sono ignote ma hanno tutto il carattere e l'andamento lirico della prima.

Chiude l'antico codice la ballatetta di *monaca per forza:*

El male anno possa Dio dare (c. *101*ᵇ).

Nella parte più recente sono accolti 38 componimenti poetici volgari, una brevissima prosa amorosa (c. 124ª), una memorietta ascetica: *per nove ragioni si vuole udire la Messa la mattina* (c. 124.ᵇ), la celebre sequenza latina in onore di S. Antonio da Padova: *Si queris Miracula: Mors, Error, Calamitas* (c.127ª) e un frammento di lettera che vuol parodiare il dialetto napolitano (c. 124ª). I componimenti poetici volgari sono quanto di più vario si possa immaginare per la materia e per il tempo; quasi tutti adespoti. Si va dal sonetto:

Ei buon[i] parenti, dica chi dir vuole (c. 110ª)

che in altri codici è attribuito a Cecco Angiolieri (9), fino a due ottave e a un sonetto caudato per le nozze di Lorenzo de' Medici con Clarice Orsini (10). Da un sonetto caudato misteriosamente ascetico *tempore pestis anni mccccLxxiij Corton.*

Si grande occision vel magna clades (c. *127*ª)

con la quale un Iohanni Bottadeo (uno forse di

quei curiosi tipi di precursori di Cagliostro che si spacciavano per l'Ebreo errante (11?) esorta i Cortonesi a penitenza e ci ricorda in lugubre visione turbe salmodianti dietro i grandi vessilli dipinti delle confraternite umbre, dove la Vergine stende il grande manto a difendere popoli e città dalla falce della Morte (12), fino allo sboccato contrasto popolaresco:

— **Madre mia, dammi marito**
— **Fìggia mia, dimmi perchè.** (13) (c. *118*b)

Vi sono rime del Petrarca e rime che furono nelle stampe quattrocentesche a lui attribuite; rime varie di solito attribuite al Giustinian; altre, fra le poche delle quali è citato l'autore, per le quali si specificano meglio attribuzioni di altri codici, come per la canzone:

Tenebrosa, crudele, avara e lorda (*c. 103*a)

attribuita quì a un D n u s F r a n c i s c u s d e P o n t e N a n o e, in altri codici, semplicemente e pericolosamente a un M e s s e r F r a n c e s c o d' A r e z z o (14).

Altre ancora, pur conosciute da altri codici. ma in forma più scorretta ed oscura, sono quí meglio chiarite, come il sonetto *ex-libris:*

Sempre se disse che un[o] fa danpno a cento (*c. 140*a)

che il De Lollis diè anni sono come di Buccio di Ranallo. (15).

Abbiamo qui in somma una miscellanea varia e a bastanza interessante che potrà essere studiata con risultati non trascurabili.

Ma ritorniamo ormai alle gaie ballate giullaresche e alla lunga e varia collana di sonetti di Simone di Golino Prudenzani; bizzarra accolta di versi mediocri e mediocrissimi, pure è importante

assai per la storia del costume e un po' anche dell'arte; riflette l'ultimo impallidito bagliore della grande poesia toscana del trecento. Il ricercatore amoroso che dopo me frugherà ancora là entro, potrà darci la visione malinconica di un autunno nel quale sorrida stanco il ricordo di una aurea primavera già dileguata via, come anni prima ne avea avuto il presentimento Franco Sacchetti in un triste epicedio:

> Sonati sono i corni
> D'ogni parte a ricolta;
> La stagione è rivolta,
> Nè so se tornerà, ma credo tardi (16).

Tornerà, diversa, ricca di altri elementi, de' quali già maturano, fuor di Toscana, le linfe vitali.

Ma io faccio cronaca, non storia.

Le ballate narrative con le quali comincia il nostro libro sono diciotto e potevano forse essere un po' piú, ma non più di venti, perchè, come ho avvertito, mancano le prime quattro carte e la prima ballata che abbiamo è mutila del principio: sono intitolate a diversi peccati e ci danno ciascuna una allegra novella che si chiude con molta moralità e un discreto predicozzo al modo delle novelle del Sacchetti.

La materia non è sconosciuta neppure a chi ignori le fonti più riposte della novellistica medievale; talora è evidente la derivazione dai più famosi libri di novelle, talora invece si nota solo una innegabile comunanza di origine.

Cosi nella ballata:

Per voler de preite nuove (c. 16 b)

lo spunto iniziale, se pure con diverso svolgimento, è tolto dalla *Nov. VIII*, *Giorn. VII* del *Decameron*, nella quale tutto l'intrigo è cagionato dal filo che

un marito geloso scopre al piede della moglie dormiente.

La ballata:

La novella della badessa (c. 20 b)

riproduce esattamente la *Nov. II, Giorn. IX* pure del *Decameron.*

La ballata:

Haggio in core una altra dança (c. 21b)

narra (cambiati i nomi) dell'incantesimo burlesco che fece alla fantasima la moglie di Gianni Lotteringhi (*Nov. I, Giorn. VI* del *Decameron*)

Parimente la ballata:

A conforto de coloro (c. 35 b)

ricorda, con qualche diversità di svolgimento, la novella del Sacchetti di Farinello da Rieti (*Nov.CCVI*) (17).

E la ballata che pone fine al libretto:

In questa ultima ballata (c. 35 b)

narra la notissima storia ascetica, un po' variandola, dell'oro che è scoperto prima da un santo uomo il quale se ne spaventa e fugge gridando di aver visto la morte, poi da due malandrini che per quello appunto finiscono con uccidersi vicendevolmente (18); ma qui la narrazione, forse involontariamente, assume un certo carattere burlesco, come nella stanza seguente:

Per la via frate Pascoccio
Huom di buona et sancta vita,
Vien et vede quel tascoccio;
Et per questo sua pertita
Non vuol far, ma mette grida;
« Accorrite » dicie forte
« Ch'io ò trovato la morte
Dentro in questa tascocciata ».

Altri riscontri si potrebbero trovare, anche a non voler sottilizzare troppo. Ma è evidente già che

qui ci troviamo innanzi a un saggio di novellistica riflessa derivata direttamente dai grandi esempi del trecento; tanto più che altri esempi di ballate narrative aventi la lor materia nelle novelle boccaccesche sono conosciuti da tempo e hanno con le ballate nostre moltissima somiglianza di forma e d' arte (19).

*
* *

Attorno alle ballate e da queste prendendo le mosse, si svolge ampiamente nei suoi lunghi giri di sonetti il poema, di varia materia e di più vari intenti, de' quali l'autore fa una modesta e bonaria esposizione in un sonetto introduttivo. A questo libro, ei dice,

. . . .
Per casgion che qui è d'ogni mistura
Gli pongo nome comme drieto metto.

Qui son sonetti grossi da dilecto,
Non però ch'essi passin la misura;
Et di meçani alcuno, et per ventura
Alcun cie n'è che àn sutile effecto.

Di quattro mondi *li* (20) son da godere
Di canti balli, suon, feste et dileggie
Con giuochi, ciancie et ben mangiare et bere.

Et l'ultimo ci ensegna puoi la leggie
Per radurcie a ben fare, et possedere
El Paradiso; et però, tu che leggie,

Sacci ch'ello se chiama Saporecto;
L' (21) erbette prima, et puoi la spetie metto. (c. 46a)

Ottimi e sapientissimi padri nostri che così bene sapevano *duobus dominis servire!* E questo intento, mondano insieme e spirituale, è ancora affermato altre volte nel poema dal suo principale personaggio, un tal Solazzo, il quale ha comune

il nome con il gaio libretto di novelle ch'e' porta in giro per castelli e dimore signorili, alluminato con *figurette pente* (22), a rallegrare le brigate. Del libro e del nome egli è come una incarnazione. Egli canta le sue ballate del *liber Solatii* e madrigali e rondelli e ballate dei migliori musicisti, suona tutti gli strumenti, danza le *basse danze* e i *balli* del tempo, tira di scherma, improvvisa poesie burlesche sul solito motivo della solita povera moglie che ha tutti i difetti possibili, narra barzellette. Ma fra la musica mondana insinua talora il grave canto fermo degli inni ecclesiastici, infiorato certamente dai trilli e dai gorgheggi che i musici di Fiandra andavano diffondendo allora tra noi, o risolve quistioni teologiche ardue, e descrive, su la traccia delle Cantiche dantesche, i regni d'oltretomba. Prova insomma anche una volta quanto sia vera l'affermazione del Carducci che tutto « nel medioevo sapeva d'incenso, nè v'era cantuccio ove non strisciasse un lembo di tonaca » (23).

In Solazzo insomma son raccolti e fusi i caratteri di vari personaggi del *Paradiso degli Alberti* (24): c'è in lui molto di Biagio di Ser Nello, un po' di Francesco Landini, un po' più della fuggevole figura del giullare Pellegrino *cavalieri nuovamente per lo illustrissimo re Ladizlao fatto* (25); e un po' anche di Biagio Pellacani da Parma. Al *Paradiso degli Alberti* conviene aver sempre l'occhio e la mente nello studio di questo poema.

Tutto dunque vi è toscano, non pure l'autore. Il Suttina (26) dubitò un momento che l'autore potesse esser marchigiano perchè in una delle ballate ricorda *San Ciriaco d'Ancona*. No; la lingua che, fiorita fin di arcaismi guittoniani potrebbe esser anche segno di affettazione di persona non toscana, è troppo spontanea nella sua incondita rozzezza per essere fatturata; i nomi di persona son tutti di im-

pronta toscanissima: *Vannaçço, ser Chello, Golino, Monna Mea,* ecc. D'altro si potrebbe forse dubitare e un po' ho dubitato: che non sia toscano l'ambiente descritto. Erano tanti su lo scorcio del trecento gli uomini di corte toscani che s'eran diffusi per tutte le corti dei tiranni di Lombardia, ivi attratti da quello splendore magnifico e pittoresco di vita signorile, da quel rimutamento perpetuo di cose e di uomini, di costumi e di lingue, di merci e di idee, così diverso dalla ormai monotona vita casalinga della vecchia Toscana! Vi andavano per far fortuna alle spalle dei *bergoli* come Passera del Gherminella (27) e vi rimanevano anche se trovavano i *bergoli* ormai smaliziati. Forse il nostro buon Simone Prudenzani era da aggiungere alla coorte dei Toscani in Lombardia, così vivacemente rappresentata entro una magnifica ricostruzione d'ambiente che non è solo opera di erudizione e di storia ma anche e sopra tutto di creazione artistica, dal mio ottimo amico Ezio Levi (28).

Ma no: anche l'ambiente del Liber Solatii e del Liber Saporecti è toscano, e a un pubblico toscano si rivolge l'autore; tanto è vero che i nomi di luogo qua e là citati, se son di Toscana (e sono spesso), si nominano semplicemente; e invece una ballata che narra di un fattarello successo a Como indica il luogo così:

> Una terra è in Lombardia
> La qual Como è apellata. (c. 34.ª).

Così certamente non si parla di Como a Lombardi.

Vero è che nel poema si nominano luoghi che non sono di Toscana: il padre di Solazzo si chiama Buonare da Allegrino (29); la brigata gaudente si raccoglie a Buongoverno (30); vi si parla di un paese che si chiama Pasciulino (31). Ora se Buongoverno ricorda nomi simili di Toscana, Allegrini è anche

ora frazione di comune nella provincia di Pavia, e nell'Alta Italia molte sono le località che con poco sforzo si potrebbero accostare alla forma Pasciulino. Ma convien pensare che tutti questi nomi, e quelli de' personaggi, Solazzo, Buonare, Pierbaldo, si aggirano tutti attorno all'idea di godimento spensierato, possono essere più che altro simbolici di un ideal paese di Cuccagna nel quale tutto sia festa, baldoria, danze, musica.

*
* *

Musica specialmente, ed è questo che più interessa il nostro studio. In una serie di sonetti che più oltre sono riferiti e commentati, si descrivono alcune serate che nella dimora signorile di Buongoverno allietano la brigata nella settimana delle feste di Natale, fra un banchetto e una caccia al cignale e ad uccelli acquatici, fra una pesca e un altro banchetto. Di tutte queste serate è sempre animatore e quasi unico personaggio Solazzo figlio di Buonare e ospite di Pierbaldo; e i sonetti ci fanno sfilare innanzi una discreta serie delle liriche musicali più in voga che Solazzo intona o solo o accompagnato da altri, e di danze ora da lui solo eseguite ora da tutti; ci danno insomma una nuova incatenatura, da aggiungere a quelle che già conosciamo, del Bianchino, del Bronzino, della *Malmaritata* lombarda, a quella del codice Riccardiano 2977 (32), e di tutte più antica; poi che non credo si possa fissare la data di composizione del nostro poema molto oltre i termini del secolo XIV o tutt'al più oltre i primi anni del XV. Ne fanno fede le poesie musicate che si possono identificare e i nomi dei musicisti ricordati dal nostro autore, che son tutti della fine del trecento se pure taluni a pena sfiorano i primi decenni del

secolo seguente: frate Bartolino da Padova, Francesco Landini, Zaccaria cantore, Giovanni Ciconia (33). Facilmente anzi il nostro poema seguì di pochi anni il *Paradiso degli Alberti* del quale è una bizzarra e un po' deformata immagine dove l'elemento giullaresco, là incidentale, è divenuto di primaria importanza: nel romanzo di Giovanni da Prato è la immagine della vita colta ed elegante della migliore società di Firenze, qui è la rappresentazione di un ambiente se non proprio feudale provinciale almeno, che tenta modellarsi con un poco di non voluta grossolanità su la vita della città illustre onde arrivano con qualche ritardo le novità artistiche.

I canti qui ricordati si ritrovano per la massima parte nelle maggiori raccolte che noi possediamo di liriche musicate dell'estremo trecento. Più particolarmente ve n'è in quel superbo codice *Laurenziano Palatino* 87 (34) che è come una ghirlanda votiva offerta da Antonio Squarcialupi organista del Magnifico Lorenzo alla memoria del vecchio Landino e dei più famosi musicisti italiani del secolo precedente, fra i quali è ricordato solo fuggevolmente qualche cantore francese; e nel codice *Panciatichiano* 26 (35), più umile e disadorno assai del laurenziano, ma condotto con molta somiglianza di gusti e di intenti. Alcuni anche ne troviamo nel codice *Nazionale Parigino* 668 (36) di contenenza ancor quasi tutto italiano e fiorentino; probabilmente più ve n'è che non n'abbia potuto identificare io di fra i pochi che di quel codice sono a stampa. Meno ve n'ha nell'altro codice, *Estense* già 568 (ora M. 5. 24) (37), tutto fiorito di eleganze francesi e fiamminghe anche nei componimenti di musici italiani, che rappresenta compiuta ormai l'invasione musicale d'oltralpe alla quale invano si

erano opposti nel sec. XIV Maestro Prosdocimo da Padova e Benvenuto da Imola: non per nulla maestro Marchetto, il gran teorico padovano del trecento, aveva sentenziato: « *Gallici melius cantant et rationabilius in modo cantandi quam italici* » (38). Nessuno invece se ne trova nel codice *Baseri* dell' *Istituto musicale* di Firenze, contemporaneo per la formazione al codice Squarcialupi, ma di più moderna contenenza (39). Altre identificazioni si possono fare, se pure un po' dubitosamente, da altri codici; altre forse anche da questi stessi ora nominati (40). A ogni modo il nucleo più importante delle ballate e dei madrigali citati nei nostri sonetti è raccolto nei due codici *Laurenziano* e *Panciatichiano;* la qual cosa confermerebbe che in quei due codici, e nel parigino, abbiamo veramente il più e il meglio della produzione musicale italiana della fine del secolo XIV; o, di quella, almeno la parte più popolarmente diffusa.

Strano, profondo, e pur mutevol fascino quello della musica! Per l'autore nostro quei suoni son cose divine; secondo l' autore del *Paradiso*, durante il canto di una ballata del Landino « *non che gli astanti uomini e donne, ma chiaramente si vide e udì li uccelletti, che su per li cipressi erano, farsi più pressimani e i loro canti con più dolcezza e copia cantare* » (41). Ora quell'arte è morta. Taciono le note che tanta soavità di suoni e di sensazioni sapevano destare; e le figure dei cantori alluminate con tanto amore nelle pagine lussuose del codice Squarcialupi, si raggrinzano nel giallore d'avorio della pergamena quasi in una smorfia di dispetto e di noia: restiamo noi, poveri ricercatori, a fantasticare e discutere come fossero fatti i loro strumenti e a far l'inventario delle lor cose e robe; qualcuno anche rende in notazione moderna quelle fredde note e n'esce uno scalpiccío come di foglie secche corse da un vento invernale.

Fermiamo qualche cosa, se possibile, di ciò che sfugge dai nostri sonetti; certo non è qui materia per rifare una pagina della storia musicale italiana; ma pure l' autore nostro dovette essere non mediocre intenditore dell'arte de' suoni; e alcune notizie si possono, non foss'altro, confermare con l'autorità di lui; alcuni dubbi afforzare.

Non sembra ch' egli ammirasse i francesi e i fiamminghi più che gli italiani, e le composizioni francesi citate da lui sono relativamente poche; nomina e celebra sì quei di Fiandra, ma più come esecutori che come compositori.

È vero ch' ei nomina fra i compositori Giovanni Ciconia o Cicogna da Liegi, ma questi visse il più del suo tempo in Italia ed è più da considerare italiano che fiammingo. Di Guglielmo Dufay invece, che pur morì in Roma nel 1432, non una parola; e non si parla neppure di *contrappunto*; sì ancora di *biscantar* che certamente è il *discanto*, cioè la *combinazione di suoni di lunghezza ineguale* onde il contrappunto è nato (42).

Questo silenzio è indice solamente dei gusti un po' antichi dell' autore o non piuttosto dei gusti e delle conoscenze generali dell' Italia, o almeno della Toscana in quel tempo? O non prova piuttosto anch' esso che la data di composizione dei nostri sonetti è anteriore a quella della venuta in Italia del Dufay?

È ben vero che Fétis e Eitner (43) fissano la data della nascita del Ciconia, che è nominato nei nostri sonetti, sul principio del secolo XV, ma non v' è un documento che lo provi, e par strano in tal caso che nelle raccolte ei sia posto sempre in mezzo ad altri che sono certamente del secolo innanzi; si noti inoltre che di tante liriche musicate delle quali qui abbiamo l' indicazione una sola è detta antica ed è un madrigale del Petrarca: *Non al suo amante più Diana*

piacque (*son.* XIII). Dell' altre non é detto nulla, come se fossero recentissime, e ve n' è alcuna del Sacchetti e molte, le più, musicate dal Landino che morì nel 1397.

Le liriche più di frequente rivestite di suoni sono dunque, qui come nei codd. di musica, ballate e madrigali; ma anche se ne indicano di altra forma metrica (*son.* X): Cacce, e Canzoni che sembra fossero una specialità di Zaccaria cantore del Papa: rondel franceschi per i quali pare fosse specialmente famoso frate Bartolino e strambotti di Sicilia alla Reale.

Delle Cacce non è qui detto nulla che accenni ad una origine francese o italiana; forse, poi che ve n' era abbondanza in entrambe le letterature, nessuno pensava a chiedersi quale delle due le avesse derivate dall'altra (44); ma gli strambotti, si ebbe sempre coscienza che eran di Sicilia; e così che i rondels erano di Francia, perchè in Italia non se ne composero mai o quasi mai. Tanto è ciò vero che nessuno dei trattatisti che s' occuparono del Rondel, da Gidino di Sommacampagna (45) all'Anonimo del cod. *Marciano* scoperto dal Debenedetti (46) dimenticò mai, come neppure il nostro autore qui, di avvertire che i rondelli sono componimenti francesi; nè certo il solo fatto che Antonio da Tempo (47) ne tratti ampiamente vale a provare l' affermazione del Debenedetti, che il Rondel abbia avuto nella lirica italiana un periodo di floridezza e poi di decadenza (48).

Forse alla popolarità del metro era anche ostacolo la diversa indole e la musicalità più sonora e meno snella e frusciante della lingua italiana; il *refrain* che nel rondello francese sembra una eco tenue e susurrata dell'idea iniziale, nella lirica italiana si effonde più volentieri, ampio e sonante, con la ripresa intera della ballata nostra (49).

Quanto alle canzoni, può esser dubbio se sian

canzoni proprio quali storicamente intendiamo noi.

Il Carducci avrebbe detto risolutamente di no, poi che mai ebbe a trovare « che veruna canzone o del Petrarca o di altri fosse, come allora dicevasi, intonata, o, come diremmo noi, messa in musica; le ballate sì, i madrigali e qualche sonetto » (50).

Di che si potrebbe consentire per i secoli XIV e XV; ma per il XVI no; chè, per esempio, da Giannetto Palestrina fu musicata la canzone: *Pace non trovo e non ho da far guerra*, e ne abbiamo a stampa la musica in ben tre edizioni (51); altre da altri (52). Ora è possibile che anche nel XIV e XV se ne intonassero, e l' accenno del nostro rimatore, pur senza ch' ei ne indichi alcuna su la quale possiamo afforzarci, può farcelo credere; ma, forse, la solennità e lunghezza impediva loro una diffusa popolarità.

Degli strumenti musicali nulla è a dire, parmi, di nuovo; sono pochi i nominati e ben noti tutti: *rubeche, rubechette, rubecone, pifferi, flauti, arpe, monocordi, zampogne, cetere, organi* (certamente di quelli portatili che ci son fatti conoscere anche da miniature del tempo e di tempi più antichi) (53); solo ci si può affacciare un dubbio; se cioè sia fatto cenno di uno strumento detto *calandra*; ma a ogni modo l' indicazione è molta incerta (54).

Poco anche posso aggiungere sui numerosi balli dei quali è fatta menzione nel nostro testo. Toltine alcuni che son più che altro tempi di danza o nomi generici, quali il *rigoletto* e la *chiarintana*, gli altri mi son quasi tutti ignoti e invano ne ho fatto ricerca nella « incatenatura » della *Malmaritata* lombarda (55) e nei *Trattati dell'arte di danzare* che noi conosciamo (56). È questa un'altra riprova che il nostro testo è anteriore a quei trattati, che sono tutti di verso la metà del secolo XV o di poco dopo; sarebbe strano altrimenti che nei nostri sonetti non

fossero nominati almeno Messer Domenico da Ferrara e Messer Domenico da Piacenza, famosissimi compositori di *balli* e di *basse danze*, attorno ai quali tanti calorosi elogi intessono Guglielmo Ebreo (57), anch' egli compositore, e Andrea Cornazano (58) più grave teorico e pedagogo dell' arte di Tersicore (1465). Buona manatella di messe è qui dunque per la storia della danza; ma conviene andar molto cauti nell' identificare, chè spesso un medesimo ballo veniva ritoccato, o rinnovato, conservando il nome più antico: così abbiamo più danze chiamate *Mignotta* e *Leoncello* e *Belriguardo* e *Damnes* o *Danese*, che forse poco avevano di comune fra loro, se non qualche simiglianza di mosse e di atteggiamenti; ce ne fa fede un passo del trattato di Andrea Cornazano; dove, dopo l' esposizione delle regole per i balli: *Mercantia*, *Giove*, *Verçeppe*, *Bereguardo*, *Leoncello*, prima e seconda *Figlia Guglielmino* (in altri trattati *Guglielmo*, e ancor oggi si balla in Lombardia) è detto:

« Dicti sono tutti li balli solemni e singulari facti ultimamente per lo Re dell' arte, mio solo maestro et compatriotta Misser Dominichino da Piacença cavagliero aurato per la sua perfetta et famosissima virtute. Altri infiniti balli et bassedançe, perchè sono o troppo vecchi o troppo divulgati, con silenzio gli passo, come è *l' Ingrata*, *la Piçochara*, *pre' Cicogna*, *Fidel ritorno*, *el Zoioso*, *Leoncello in dui*, (59) *Berreguardo* (60) *in dui*, *Anello*, *Gellosia*, *Presoniera*, *Madama Genevra*, *Marchesana*, *Bel fiore*, *la Seve*, *Levoretta*, *bassadança Secreta*, *la Reale*, *Fodra e la Mignotta vecchia* » (61).

Di queste danze vecchie, come ognun vede, ve n'è che hanno il nome uguale a quelle più sopra indicate. Ma, nè qui, nè altrove, si può trovare da identificare con le nostre,

Pure, un accenno si può forse trovare in uno

dei nostri sonetti: vi si nomina *l'alvadança*, (62) che potrebbe essere *altadanza*; di questa, che, più che ballo, è modo di ballare, ci parla il Cornazano, in un passo preziosissimo per le chiare e particolari notizie che ci dà su la danza in genere:

« El danzare consiste in quatro principal mesure: *piva, saltarello, quaternaria e bassadança. Piva* non è altro che passi doppi atteggiati e accelerati per presteça di misura, che concita el balladore a quello. *Saltarello* è il più allegro dançare de tutti, et gli spagnoli el chiamano *alta dança*: consiste solo di passi doppi, ondeggiato per rilevamento del secondo passo curto che batte in meço de l'uno tempo e l'altro, e campeggiato per movimento del primo passo che porta la persona, come sopra dissi. *Quaternaria* è propriamente *saltarello todescho*, che consiste in due passi sempi et una ripresetta battuta dentro et sicondo passo in traverso. *Bassadança* è regina dell'altre misure e deve essere habituata con tutte le sei proprietà diete di sopra nella diffinizione del dançare. » (63)

Altrove ancora si parla nei nostri sonetti di *calate*; se ne facevano ancora nel seicento (64).

Di altri due balli invece è memoria in testi del trecento; e sono i *tomi schiavoneschi* (65) e il ballare *alzato a la rotonda* (66).

I *tomi schiavoneschi* dovevano essere qualche cosa di terribilmente acrobatico, riservato a giullari e giocolieri; veramente tutta la nostra brigata vi si abbandona voluttuosamente, ma è a credere che quei tomi non saranno stati tutti autentici. Ce ne avverte quel tal *Pellegrino, cavaliere e napoletano conosciuto* che fuggevolmente appare nel *Paradiso degli Alberti* e riceve da Messer Antonio magnifici doni per la sua destrezza.

Egli infatti, sentendo commendare molto uno della brigata di saper fare *più tomi schiavoneschi*

continuando l' un l' altro, con tutto che quivi fatto neuno n' avesse, si fa innanzi e così parla:

« Io mi credo, nobilissimi e preclarissimi signori miei, essere il più destro uomo del mondo, e qui si dice che ci è chi fa a uno continuo molti tomi ischiavoneschi; e io dico che a me non pare possibile, imperò ch' essend' io destro com' io mi reputo, quando fatto n' arò uno per infino in due, m' arà paruto fare una singulare cosa. Ma elli farà forse per questa maniera? ». E detto così e' fe' più tomi con tanta velocità e prestezza che non che e' si vedesse che terra toccasse, ma elli parve uno baleno che per l' aiere balenasse, rimanendo ritto senza quasi spirare, presente tutta la lieta brigata » (67).

L' altro modo di ballare, cioè *alzati a la rotonda*, ci è segnalato da un madrigale di Alesso di Guido Donati che il Carducci trasse da un cod. *Magliabechiano*; ma non ci dice nulla più che il nostro autore; forse un po' meno:

> Cercando d' un cespuglio calcatreppi
> Due pargolette *alzate alla ritonda*
> Viddi in un bosco fondo, in fronda fronda (68).

Siamo in quel tempo ancora e in quell' ambiente; e così si illanguidisce, con una ultima grazia stanca, la leggiadria naturalistica della ballata e del madrigale trecentesco della dolce terra di Toscana. Remoto ormai, a pena rumoreggia il ricordo dei Ciompi; e la borghesia di Firenze trionfatrice della plebe e dei vicini, liberata a pena o sul punto d' essere liberata dal pericolo della vipera viscontèa, impazza in un perpetuo carnasciale, pur mentre si leva nel cielo la cupola del Brunellesco e sono per inaurarsi nel sole, meraviglia dei secoli, le porte istoriate del Battistero.

1) L. Suttina — *Contribuzioni alla storia del costume signorile nel Medio Evo italiano,* in *Memorie storiche Cividalesi* II, 88 sg. n.ª 1 (1906).

2) Idem — *Due canzoni a ballo dal « Liber Solatij »* — Perugia, Unione tip. coop. Mdccccvij — (*per nozze Dorigo — Podrecca*) in 8° di pagg. 16.

3) È la frottola di ser Taddeo de' Bonvillani della quale parlo più innanzi; ne fu annunciata la pubblicazione fin dal 1907 e sarà pubblicata fra pochi giorni, (mi avverte ora il Dr. Suttina), e ad essa seguirà, per opera dello stesso benemerito studioso, la pubblicazione della rimanente raccolta miscellanea; questo ho saputo quando già era pronto il poco che più avanti ne dico e altro che per ora tralascio.

4) V. Flamini — *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico* — Pisa, Nistri 1891, pag. 720 (n. LXXVII, 86 della tavola); il Flamini dà l'indicazione di due codd.: *Mgl.* VII, 1137 c. 38.ª e *Conv.* B. 3268, c. 77.ª.

5) Gli inizi sono nell'articolo citato in *Memorie st. Cividalesi* II, 88 sg., n.ª 1, con qualche inesattezza; le ballate nell'opuscolo pur citato per nozze Dorigo-Podrecca; e sono quelle che cominciano così: *Io diraggio a mio contento* e *S'ascoltate cum effecto*, rispettivamente a c. 13.ª - 14.ª e 19.ª - 20.ª

6) E. Levi — *Antonio e Niccolò da Ferrara, poeti e uomini di corte* - Ferrara, Zuffi 1909 (Estr. da *Atti e mem. della Dep. Ferrar. di st. patria* vol. XIX) pagg. 230 sgg. Idem — *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del sec.* XIV - Firenze. 1908 (*Pubbl. Ist. Sup.*) per tutto il volume.

7) A c. 98.ᵇ - 100.ᵃ; è in più codd., ora attribuito al Petrarca, ora a Lapo Gianni, ora a Lapo degli Uberti: fu pubblicato da A. Solerti — *Rime disperse di Fr. Petrarca e a lui attribuite* — Firenze, Sansoni 1909, pag. 263 sgg.

8) È nella più copiosa delle racc. mss. di canzonette del Giustinian (cod. *Pal.* 213) e in molti altri codd.. Vedine la stampa in B. Wiese - *Poesie edite e inedite di L. G.* Bologna, Romagnoli (*Sc. di cur.* n.° 193 pag. 159 sgg). V. pure Oberdorfer - *Per l'edizione critica delle « Canzonette » di L. G.*, in *Giorn. st. d. lett. it.* LVII, 193 sgg.

9) È attribuito dal cod. *Perug.* E. 43, c. 36ᵃ all' Angiolieri, in altri codd. è anonimo; nel *Bologn. Univ.* 1739, c. 234ᵇ, ma con redazione un po' diversa dalle comuni, è attribuito a Nicolò Malpigli. V. D'Ancona - *Studi di critica e storia letteraria*, pag. 167 e Novati — *Tre lettere giocose di Cecco d' Ascoli* in *Giorn. st. d. lett. it.* I, 66 n.ᵃ 4, i quali ne accettano l'attribuzione all' Angiolieri, e Massèra — *I sonetti di Cecco Angiolieri editi ed illustrati* — Bologna, 1905 pag. XXIX — XXX, che la nega.

10) A c. 123ᵃ: le ottave cominciano:

Non è nel ciel più che un lucido sole

e sono attribuite a un Comedius Corithonensis (1469 *de mense Maj*), il quale, notaio di sua professione, *die xxi juni mccccclxxj stranscribendi finem dedit* al *de Regibus romanorum* di Eutropio nel cod. *Mgl.* II. IX. 132 (Cfr. Mazzatinti — *Inventari dei mss. d. Bibl. it.*, XII, 15); il sonetto è anonimo e comincia:

Le storie dicon sença alcun bisbiglio.

11) Giovanni Buttadeo è il nome dato dal popolo italiano all'Ebreo errante ed è ricordato in molte rime antiche, dell'Angiolieri, del Vannozzo, di Nicolò de' Rossi. Cfr. D'Ancona - *Le juif errant en Italie* — in *Romania* X, 212; Renier — *Contributo alla storia dell' Ebreo errante in Italia* in *Giorn. st.* III, 231 sgg.; e specialmente S. Morpurgo — *Un nuovo documento sull' Ebreo errante* — in *Riv. critica d. lett. it.*, VII, 15 e Idem — *L' Ebreo errante in Italia* — Firenze, alla Libreria Dante, 1891.

12) Il sonetto, non molto perspicuo in alcuni punti, si chiude così:

> . . . . Credi et spera, o Corthonese,
> Salvarti in questa gloriosa vesta
> Come fe' el manto ai morti d'Eliseo.
> Iohanni Bottadeo
> Che fare così scrivendo certo conta
> Se suole placare la divina ira et onta.

Si pensa subito ai bei gonfaloni delle confraternite umbre de' quali ne furon raccolti di splendidi alla Mostra d'Arte sacra di Perugia del 1908 (V. alcuni in U. Gnoli — *L'Arte Umbra alla mostra di Perugia* — Bergamo, Ist. A. Gr. 1908 pag. 45-47 e figg. 99-110). Nel sec. XV la peste percosse 10 volte Perugia, e dal 1460 al 68 vi fu continua.

13) Sev. Ferrari — *Biblioteca di letteratura popolare*, 1, 335 (*foglietto aggiunto*).

14) È in molti codd. con varie attribuzioni, V. Mazzatinti — *Inventari di mss.* XI, 227 e Flamini — *la lirica tosc. del Rinasc.* pag. 621, e 761 n.° 2, (nella tavola finale, dove, sotto il nome di Francesco Accolti, se ne dà un'ampia bibliografia).

15) De Lollis — *Sonetti ined. di Buccio di Ranallo*, in *Giorn. st.* VIII, 246. Le varianti sono numerose e notevoli; più perspicua è sempre la lezione del nostro che non quella del cod. Aquilano onde il De Lollis pubblicò il sonetto.

Si confrontino per es. le redazioni della 1.ª quartina:

Ms. Parm.	Ed. De L.
Sempre si disse che un[o] fa danp(no a) cento	Sempre se dixe: tu fai male ad cento
Et ben che a me non paia del dovuto,	Se che me non para el debuto
Per uno inganno ch'io ho ricevuto	Per uno inganno ch'io ho receputo
Sequire intendo tale intendimento	Però jo faccio tale proponimento.

Anche la fine è notevolmente diversa; il cod. nostro ha due versi in più e impronta toscana; quello aquilano è fortemente intinto di meridionalismi e ha più l'aria d'esser una derivazione corrotta dalla redazione toscana che non d'essere originale.

Altre cose assai avrei a notare sulla miscellanea; ma preferisco per ora attendere la promessa pubblicazione del Suttina.

16) Nella *Canzone per la morte del Boccaccio*. Carducci - *Rime di m. Cino da Pistoia e d'altri del sec. XIV*, pag. 528.

17) Cito dalla ed. delle *Novelle* a cura di Ottavio. Gigli — Firenze, Lemonnier 1860.

18) È nel *Novellino*, la *nov.* XVI del testo *Papanti*, LXXXII del testo *Borghini;* più breve, mutato il romito nel Cristo, è la *nov.* LXXXIII del testo *Gualteruzzi*. La narrazione è indubbiamente di origine orientale e, oltre che in molte novelline fino africane e australasiatiche, è negli *Avadânas*, ove il romito della redazione nostra è il Buddha. Dei grandi novellieri europei rimaneggiarono il racconto Hans Sachs e forse anche Chaucer (*Pardoner's Tale*). Cfr. D'Ancona — *Le fonti del « Novellino »* — in : *Studi di Critica e Storia letteraria* /2. Bologna, Zanichelli 1912, P. II, 136 sgg).

19) Per es. la ballata che l'[Alvisi] (*Canzonette antiche* — Firenze, alla Libr. Dante, 1884, pag.36-41) pubblicó di su un cod. *Laur. Gadd.* 161, c. 31.b

Ogni mal veraciemente
Ogni inghanno a romper fede
Dalle femine procede,
Voi m'udirete al presente

che rimaneggia la *novella IV* della *Giorn. VI* del *Decam.*, ha tutto il fare delle nostre.

20) Così è scritto; ma *li* potrebbe essere derivazione errata da *tre* (*iij*). I quattro mondi sono : *M. placitus*, *M. blandus*, *M. tranquillus*, *M. meritorius*.

21) Il cod. legge *derbette*.

22) V. c. 49.a al sonetto :

Dimme, Solaçço, di che vuol tractare.

23) Carducci — *Musica e Poesia nel mondo elegante italiano del secolo* XIV — in *Opere*, VIII, pag. 308.

24) A. Wesselofsky — *Il Paradiso degli Alberti* — Bologna, Romagnoli 1867 (*Sc. di cur.* n.° 86, 87, 88).

25) *Ibidem*, vol III, pag. 172.

26) *Op. cit. (per nozze Dorigo - Podrecca)*.

27) Sacchetti — *Novelle (ed. cit.); Nov.* LXIX.

28) E. Levi — *Francesco di Vannozzo ecc. già citato*

29) È indicato a c. 48.b,

A voi mi manda Buonar d'Alegrino

30) A c. 55ª al *son.* che comincia:

Tornati a Buongoverno tucti quanti

e *passim.*

31) A c. 52.ᵇ (V. testo nostro son. XI).

E verso Pasciulin pilglin la via.

32) Per *l'incatenatura* del Bianchino V. D'Ancona — *Poesia pop. it.* pag. 100 sgg.; Sev. Ferrari — *Canzoni ricordate nella incatenatura del Bianchino,* in *Giorn. di Filol. Romanza,* III, 51.bis sgg.: Idem — *L'incatenatura del Bianchino* in *Giorn. Ligustico,* XV, fasc. III-IV; e A. Solerti *Di una canzonetta ricordata in due incaten.* — in *Giorn. st.* XII, 308.

Per *l'incatenatura* del Bronzino V. D'Ancona — *op. cit.* pag. 145 sgg; trattasi di una serenata stampata più volte col nome del Berni, fin dalla stampa della *Catrina* del 1567.

La *Malmaritata, canzone a ballo lombarda del Sec.* XV, fu pubblicata da Fr. Novati nell'opusc. XXX *giugno* MDCCCXC (Genova, Sordomuti 1890) in onore di A. D'Ancona; vi sono indicati balli e canti lombardissimi.

Indicazioni di canti, oltre che nel notissimo passo del *Decameron* in fine della *Giorn. V,* ve n'è nell'*Ipocrita* dell'Aretino (A. III, sc. X) e, nell' *Arcadia* del Sanazzaro, Egl. II:

Or qual canterò io, che ben n'ho cento?
Quella del *fier tormento?*
O quella che incomincia: *Alma mia bella?*
Dirò quell'altra forse: *Ahi, cruda stella?*

La *Incatenatura riccard.* fu pubbl. da Sev. Ferrari nella sua *Bibl. di letter. pop.* I, 117.

33) Per tutti questi musicisti V. Carducci, *Musica e Poesia* già cit., pag. 308 sgg. e le note al testo dei nostri sonetti, specialmente ai son. X e XII.

34) Fu descritto già dal Bandini (*Bibl. Leopold. - Laur. Catalogus,* III, 244). Ne trassero molti componimenti il Cappelli — (*Poesie musicali dei secc.* XIV, XV *e* XVI — Bologna, Romagnoli 1868 in *Sc. di cur.* n.° 94 e in opuscoli nuziali), il Carducci, (op. più volte citata) il Ferrato, il Bilancioni ecc.; su che V. Zambrini — *Le Opere volgari a stampa* — Bologna 1884, sotto *Ballate, Madrigali, Poesie musicali ecc.*).

35) V. descrizione e tavola nella collezione *Indici e cataloghi*, VII, 44 sgg.

36) È il cod. già *Supplément* 535, descritto da Marsand - *I mss. it. della R. Bibl. Par.*, I, 579 sgg.); anche da questo trassero componimenti il Carducci e il Cappelli (*opp. cit.*); e prima il Trucchi.

37) V. Carducci e Cappelli (*opp. cit.*); ma non ve n'è ancora una buona descrizione a stampa. Anche il Renier che ne fe' cenno in *Un mazzetto di Poesie musicali francesi* ch'egli trasse da due codd. del sec. XVI della *Comun.* di Cortona (*Miscell. Caix — Canello*, pag. 275 sgg.) erra nel distinguere solo undici poesie francesi nel cod. *Estense*; le francesi costituiscono invece la maggior parte del ms.; in tutto, fra latine e francesi che son le più e pochissime italiane, contiene 105 componimenti e non 68 come diceva il Carducci; porta ora la segnatura M. 5. 24 e ha in fine un indice recente diligentemente compilato e una lettera di Arthur Piaget al Bertoni, ove il cod. è posto in relazione con il cod. 564 del Museo Condè di Chantilly *Catal. des mss. de Chantilly*, pag. 277 sgg.).

Non parlo di altri codd. posteriori; nè del *mgl. strozz.* cl. VII, 1040 onde il Carducci trasse tanta parte delle sue *Cantilene e Ballate*; e nel quale non v'è notazione musicale. Un frammento di cod. perduto che dovette esser molto simile ai nostri indicó L. Frati (*Framm. di un cod. music. del sec.* XIV, in *Giorn st.*, XVIII, 438); son pochi fogli di guardia del cod. *Univ. Padov.* 1475, e contengono tre ballate sole musicate dal *Landino*, da *Johannes Baçi Coreçarii de Bononia* e da mag. *Jacobus de Bononia.*

38) Mag. Marchettus — *Pomerium artis musicae*. in: M. Gebert. — *Scriptores A. M. m. ae.* III, 175 sgg.. V. anche Levi — *Vannozzo*, pag. 293 sgg. e F. J. Fétis — *Histoire générale de la Musique* — Paris 1866-70, Vol. V, pag. 280 sgg.

39) R. Gandolfi — *Intorno al cod. membran. 2440 esistente nella Bibl. del R. Ist. Music. di Firenze* in *Rivista music. it.* XVIII, 527 sgg; il cod. contiene 55 componim. tutti del tempo del Magnifico.

40) Così, per es. potrà parere ad alcuno che il *sacrosanto* di che si fa parola al sonetto III più avanti pubbl.

sia la ballata: *La sacrosanta carità d'amore,* che è a c. 104.ª del *Laur. Pal.*, musicata da Fra Bartolino; ma, più probabilmente, è un canto ecclesiastico, poi che in un gruppo di musiche ecclesiastiche è nominato; per questo la possibile identificazione non è indicata al suo luogo.

41) *Paradiso degli Alberti*, Vol. III, pag. 21.

42) V. W. Ambros — *Geschichte der Musik*, III Aufl. Besorgt von H. Reimann — Leipzig, Leuckart 1891 — Vol. II pag. 349 - 354 e *passim*.

43) Fétis — *Biographie universelle des Musiciens et Bibliogr. gén. de la Musique* — Paris, Didot, 1875; R. Eitner - *Biogr. - Bibliogr. Quellen Lexikon des Musiker und Musikgelehrten der christl. Zeitrechnungbis zur Mitte des* XIX *Jahrhundert* — Leipzig, Breitkopf & Haertel 1900-1904.

44) Per le *Cacce* è ormai indubitato quello che contro il Carducci che le voleva di origine italiana *(Cacce in rima dei sec.* XIV e XV-Bologna, 1896) sostenne il Novati (*Contributi alla storia della lirica musicale neolatina* in *Studi mediev.* II, 303 sgg. e *Una caccia franc. del sec* XIV; *ibidem* III, 145, sgg.).

45) G. B. Giuliani — *Trattato inedito dei ritmi volgari di Gidino da Sommacampagna* — Bologna, Romagnoli 1870 *(Sc. di cur.* n.° 105) pag. 124.

46) S. Debenedetti — *Un trattatello del sec.* XIV *sopra la poesia musicale*, in *Studi mediev.* II, 59 sgg.; a pag. 79: *Rotundelli sunt cantiones francigene.*

47) G. Grion — *Trattato delle rime volgari di Antonio da Tempo* — Bologna, Romagnoli 1869 *(Coll. di opp. ined. e rare.)*

48) Debenedetti — *op. cit.* pag. 66.

49) Tanto è ciò vero che il Boiardo, quando volle fare un *Rondel* lo fece con la ripresa intera e lo chiamò *Rotundellus integer*. I *rondelli* o *rondeaux* italiani che si conoscono sono pochissimi; quello di Gidino: *Viva l' eccelsa Scala*, è composto proprio a cagion d'esempio. *Rondello* popolare è: *L'acqua corre alla borrana* citato dal Boccaccio; ed è quasi solo. Su ciò e sui *rondelli* in genere V. l'ampia trattazione di A. Jeanroy — *Les Origines de la poésie yrique en France au moyen âge* /2 — Paris 1904, pag.

406-438; e P f u h l — *Untersuchungen über die Rondeaux und Virelais* — Koenigsberg 1887.

50) C a r d u c c i — *Musica e Poesia. (loc. cit.* pag. 302).

51) V o g e l — *Bibliothek der Gedruckten Weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700 u. s. w.* — Berlin. Haak, Vol. II, pag. 155 sgg.; vi sono indicate tre stampe (1557, 1569, 1571) del *Tenor di Cipriano de Rore Il secondo libro de' Madrigali a Quattro Voci con una Canzone sopra di* Pace non trouo, ecc.

52) Recentemente C. C u l c a s i pubblicò una tavola delle rime del Petrarca, la musica delle quali è indicata nel repertorio del Vogel (in appendice allo Studio *Il Petrarca e la musica* — Firenze Bemporad, 1911); in tutto sono nientemeno che 366 i componimenti del Petrarca musicati de' quali abbiamo notizia.

53) V. per tutto questo F. J. F é t i s — *Histoire gén. de la Musique.* Vol V. pag. 149-219; la trattazione degli strumenti musicali del medioevo è un po' antiquata ormai, ma utilissima sempre.

54) V. n.° 1 al *son.* III del nostro testo.

56) N o v a t i — *op. cit.*

56) G. Z a u n o n i — *Il « Libro dell'arte del danzare » di Antonio Cornazzano* — in *Atti della R. Acc. dei Lincei.* Rendiconti, S. IV, Vol. VI, pag. 281 sgg.; trae qualcosa dal cod. *Vatic Capp.* 203.

Z a m b r i n i — *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese,* Bologna, Romagnoli (*Sc. di cur.* n.° 131); pubblica l' intero trattato.

F a l o c i P u l i g n a n i — *Otto basse danze di M. Guglielmo da Pesaro e di M. Domenico da Ferrara* — Foligno, 1888. (*Per nozze Renier - Campostrini*); da un cod. di Foligno.

M e s s o r i - R o n c a g l i a — *Della virtute et arte del danzare et di alcune opportune et necessarie particelle a quella pertinenti* — Modena, 1885 (*per nozze Santucci - Tavani*); dal cod. *Est.* VII. A. 82; e son balli di Domenico da Ferrara e di Guglielmo ebreo.

Un' altro ballo del 400, *la Cherina disuverata,* indicò E. L e v i (*Giorn. st.* LVII, 385) recensendo l'ediz. recente delle *Lettere* di Fr. Datini. Del trattato di Domenico

da Piacenza è una redazione superbamente alluminata nel cod. *Naz. Par.* 972; e un'altro del trattato di Guglielmo Ebreo, pure alluminato, nel *Naz. Par.* 973 - (Cfr. Mazzatinti — *Mss. it. delle Bibl. di Fr.*, I, 172).

57) Zannoni — *op. cit.* pag. 285; grandi elogi di Messer Domenico da Piacenza.

58) Zambrini — *op. cit.* pag. 7, sgg.: « *Et per tanto io, divotissimo disciepolo e fervente imitatore del dignissimo cavaliere, Messer Domenico da Ferrara, nell'arte del virtuoso et onesto danzare dottissimo e singulare.....* »

59) Fra i *balli* indicati dal cod. *Estense* (Messori-Roncaglia — *op. cit.*, pag. 43) v'è invece un *Lioncello in terzo;* nel trattato di Guglielmo ed. dallo Zambrini (pag. 103) è descritto un *Lioncello in due.*

60) Ed. Messori-Roncaglia (pag. 39); « *Ballo chiamato Bel riguardo - doi ballano* »; (pag. 43) « *Bel riguardo, in tre* ».

61) Zannoni — *op. cit.*, pag. 285.

62) Al *son.* VIII del nostro testo.

63) Zannoni — *op cit.* pag. 287.

64) Sono nominate, per es., da G. Galilei (V. *Opere* - Firenze, 1842-56: Vol. 13, pag 158: « *Apparerìa cosa molto sconvenevole, se un gentiluomo andando alla chiesa o al magistrato, ad ogni cento passi spiccassi una mutanza di calata* »).

65) Al *son.* I del nostro testo.

66) Ancora al *son.* I.

67) *Paradiso degli Alberti*, Vol. III, pag. 171.

68) Carducci — *Cant. e Ball.*, pag. 300

XIII SONETTI DEL MUNDUS PLACITUS

Pubblico questi sonetti con le norme solite: riproduco cioè la grafia del testo fin dove è possibile e necessario, unificandola però, quando è contradittoria, secondo l'uso più frequente del codice stesso; ma sciolgo le abbreviazioni senza indicarne in corsivo lo scioglimento (inutile pedanteria, mi pare, quando le abbreviazioni sono di evidentissima lettura) tanto più che il corsivo ho dovuto impiegarlo per distinguere i principi di liriche musicate e i nomi dei balli.

*Inoltre ricompongo le parole che nel ms. risultino scomposte, e interpungo a suo luogo secondo la mia interpretazione; così pure faccio per i vari segni fonetici, e distinguo sempre l'*u *consonante dalla vocale. Non riduco i versi alla misura metrica se non nei casi più evidenti e sempre con l'uso delle parentesi tonde o quadrate.*

Quanto alla grafia dei capiversi indicati nelle note di su altri codici, poi che non poche liriche sono in più di un codice e mi è parso inutile dare le forme di tutti, mi attengo alla grafia del primo codice indicato o a quella delle stampe se il componimento è a stampa. Prego lo studioso lettore di indulgenza su la possibile non costante uniformità di quest'ultimo criterio, poi che la stampa fu mandata innanzi in mezzo a frequenti interruzioni prodotte dalle lezioni mie e dagli scioperi.... altrui.

I

C. 49 b

Veniamo ormai a la sera seconda:
Io dico ben a lume de' doppieri
Ballaro a *rigolecto* (1) assai leggieri
A [s]salti inante et arrietro et ad onda.

Chi avesse veduto a la *rotonda*
Ciascuno alçato et ballare *al bicchieri,*
Non fo veduto mai nïun giochieri
Far si belli acti et gire a la *ghironda,*

Con *tomi schiavoneschi* et gire a salti
Nante et arrietro. Et chi nuovi acti areca
Et chi 'n punta di piedi fa suo' smalti

Et chi col capo et reni fa sua piega;
Chi anda cun li mani et piedi ad alti
Comme fon marinari o gente greca.

II

C. 50 a

Questo fo in su le feste di Natale
Ben che giuoco di dadi nullo v' era,
Ma risa et festa di milglior manera
Più da dilecti che dir nisciun male.

Una arpa fo adducta assai reale
Ove Solaço fe': *la dolce cera;* (1)
Ucel de Dio (2) con *aquila altera,* (3)
Verde buschetto (4) et puoi *imperiale;* (5)

Agniel so bianco (6) et anco *'l pelegrino;* (7)
Orsus madame da par d' esperança; (8)
Et fecie *monfiante* et *l' auscellino;*

Quando fecie: *mon cors* (9) presaro 'ldança (10)
Tanto suave fo quel suono et fino;
Parve se ricordasse de su' amanza.

III

C. 50 a

La sera terça a doi a doi ballaro
Imprima a *ranfo* et puoi a la *chinea:*
Qui se trovò Cagnietto et Monna Mea
Che in quel ballo mai non se lasciaro.

Et de la terra ancor ballò 'l vicaro.
Questo pilgliò a man Monna Tomea;
Non cie remase donna buona nè rea
Che non ballasse con uno huom di paro.

Puoi venne 'l ballo de la *pertusata*
Et stando un poco venne la *palandra;*
Questa se fe' per donna 'nnamorata.

Non fo veduta mai cantar calandra (1)
Comme fece Solaço a questa fiata,
Che paria pifero venuto di Fiandra.

IV

C. 50 [b]

La vigilia a lo vespero tucti fuoro,
Che fu 'l Natale di puoi assai sollenne,
Là dove li cantor ciaschedun venne
Tal per sonare et chi per stare in coro.

Solaço nel principio fe' dimoro
Con tenoristi e 'l biscantar sostenne,
Puoi de sonar gli orgheni gli convenne
Che pregato ne fo da tucti loro.

Nulla *stampita* ivi fo intesa (1)
Se none ecclesiastici ordinarii
Sincronie antifane et altri suon di ghiesa.

Xriste redemptor a maniere varii
Magnifica di puoi a la distesa
Benedicamo et puoi de' suoni ylarij (2)

V

C. 51 a

Come quel che se chiama: *alba columba:* (1)
Da puoi vi fece su: *doi angilette;*
Le aurate chiome ancor vi mette;
L' arpa di melodia vi fece insomma. (2)

Ben v' imprometto per ghiesa rimbomba,
Quando li gran disir[*e*] cun altre electe;
Suoni vi fece che mai non ristette,
Come quel che n' avia piena la giomba.

Feceve ancora *Maria Virgo Dei*
Con *Pater alme* et puoi fe': *Sacro Sancto,*
Per modo tal che creso non l' arei

Se non ch' io v' era et odilgli dar vanto
Che 'n tucto 'l mondo eran men di sei
Che sì gran mastro fosse in suoni e 'n canto.

VI

C. 51 b

Con la cecchola ([1]) fe' la *pastorella*
Solaço puoi la sera, et la *picchina;*
La *forosetta*, et puoi la *campagnina*,
A la fonte io l' amai; la Marinella. ([2])

Tu averesti detto: ella favella,
Tanto cie fecie ben la *palaçina*,
Et la *Guiduccia* ancor, la *montanina*,
La *casa bassa*, et la *patrona bella.*

A questo suom ballaro a la romana,
A ballo steso, et atteça di petto,
Ch' a le donne è più bel che la toscana.

Puoi l' atondaro et fecer *rigolecto;* ([3])
Et a le braccia ben che sia villana,
Quantunque v' eran n' ebbar gran dilecto.

VII

C. 51 b

Con l' organi framegni (1) fe' *rigotti,*
Et fe': *tees belles dames de la Spagnia,*
Et *mach got frou de la Magnia,* (2)
Schiuch et chic, noc et sambergotti.

El molin de Paris con dolce botti,
Calate de maritima et campagnia,
Cançon de Lombardia et de Romagnia,
Et fecevi i responsi a motti a motti.

Da puoi fecer venire un menacordo (3)
Che avia sì alta voce, che un liuto
Apresso a quello gli parebbe sordo.

Con esso vi sonaro um buon fiauto,
Et un saltero, se ben me ricordo;
Più bel suon di quel mai non fo veduto.

VIII

C. 52 *

Con lo liuto fe' ballo amoroso
E ll' *alvadança* e 'l *trotto* et la '*striana;*
Ciò che lui fa *stampita* par *sorana,*
Se facto avesse: *chiama 'l delectoso.*

Volete udir se lui fo virtuoso?
Che venir fe' una pigniatta sana,
Con essa lui vi fe' la *chiarintana,* (1)
Puoi fece: *matre mia questo gilloso.* (2)

Con la chitarra fe' suoni a tenore
Con tanta melodia, che a ciaschuno
Per la dolceça gli alegrava 'l core.

Con la cetera ancor ne fece alcuno;
Puoi venner pifar sordi cun tenore;
Solaço incontenente ne prese uno.

IX

C· 52 a

Stregnie le labbra fiero incontenente;
Da puoi fece[r]: *con gli occhi assai ne miro,* (1)
De pon questo amor giù, (2) et: *con suspiro;*
L'alma mia piange, (3) et puoi fe': *polgli mente;*

Tu si mi vuoi ferire amaramente
Fecero ancor; *galiaça* et *bel siro;*
Vostre belleçe li miei sensi apriero,
Gram pianto agli occhi (4) non gli uscier di mente.

L'altra sera puoi venner suon d'archetto,
Rubebe, rubechette et rubecone,
Ch'a tucta gente diedar gran dilecto.

Tanto me piacque[*r*], (5) et puoi: *gram pena pone*
Vi fecer su, ma tucti non le metto
Per non tenervi in più longhi sermone.

X

C. 52[b]

Con la viuola fe': *cançon di maggio;*
Rosetta che non cambi mai colore;
Je sui nafres tan fort; [1] *dolçe sapore;*
D'amor languir; et puoi: *el dolce raggio;*

Comme partir da te me posso maio;
O rosa bella che m'alegri 'l core; [2]
Lesgiadra donna; [3] et puoi: *donna d'amore;*
Un fior gentil del qual m'innamoraio;

Questa mirabel donna Margherita;
Con lagrime bagniandome nel viso; [4]
Deducto se'; [5] et fe': *se la mia vita;* [6]

Custiei sirebbe bella in paradiso;
Non credo donna [7] [*né*] *giemma incolorita;*
Del Cicognia una parte fo l'aviso. [8]

XI

C. 52 b

Posto già fine a quella melodia,
Pierbaldo disse: omn'uom si metta 'n punto;
Che domattina, nante si' el dì gionto,
Levato et amannito ciaschun sia;

Et verso Pasciulin pilghin la via;
Con can[i] da presa et bracchi ciaschun pronto
Et presto sia, et credo, et faccio conto
Trovar li porci assai, che n'agio spia.

Tu, cancelliere, intorno ai circunstanti
Rescriverai che venghino a cacciare;
Quei che sonno acti vengan tucti quanti

Con cani, rete, lacci da parare
Ai varchi, che se chiudan tucti quanti.
Et dicto questo s'andaro a posare.

XII

C 55 *b*

Quella sera cantaro ei madriali,
Cançon del Cieco (1) a modo peruscino,
Rondel franceschi de fra Bartolino (2)
Strambotti de Cicilia a la reale.

D'ogni cosa Solaço è principale
Comme quel che de musica era pino;
El tenor gli tenea fra Bartolino (3)
E 'l contra mastro Pier de Jovanale. (4)

Del Çachara (5) suoi caccie et suoi cançone,
De frate Biasgio (6) ancor ne disse alcuna
Ch'eran melodiose, dolce et buone.

Un ruotol trasse puoi che non solo una
Scritte et solfate de tucte rasgione
Ch'eran ben cento a' 'vançarne ongniuna.

XIII

C. 55 b

Quive cantaro: *non a suo amante* (1)
Che, ben che sia antico, è molto buono;
A meço a sei pagon[*i*] (2) diedaro un suono;
Parie che fosser angel tucti quanti.

Ha madonna cantar con dolce canti;
Donna s' i' t'ò fallito (3) cum buon tuono;
Finir mia vita de Cicilia pruono;
Se le lagrime (4) ancor cantaro avante:

La donna mia vuol essere el mesere; (5)
Ad onne vento volge comme folglia;
Non voler signior mio ch'io me disperi;

Puoi che l'amore al tucto me dispolglia.
In efecto mutar tante maniere
Che tal quale arbor non à metà folglia.

NOTE AI SONETTI

I

(1) V. n.a 3 al sonetto VI.

II.

1) Il modo come in questi sonetti è conciato il francese, può lasciar credere che sia: *la douce cere d'un fier animal,* Ballata francese music. da *Mag. Frater Bartolinus de Padua,* nel *Laur. Pal.* 87 c. 101b . (V. *Paradiso degli Alberti*, I, 231).

2) *Uccel di Dio, insegna di giustizia.* — Madrigale musicato da *Mag. Jacobus de Bononia*; è nel *Panciat.* 26, c. 91 b. (*Indici e cataloghi VII, 44 sgg.*), nel *Laur. Pal.* 87, c. 8a. e 9 b.; e nel *Naz. Par.* 668, c. 2 b. e 3 a, da' quali due ultimi lo pubblicò il Carducci, *Musica e Poesia* in *Op.* VIII, pag. 387.

3) *Aquila altera, ferma in su la vetta.* — Madrigale music. da *Mag. Jacobus de Bononia*; è nel *Panciat.* 26, c. 91b. e nel *Laur. Pal.* 87, c. 8.b

4) Forse: *Per un verde boschetto.* — Ballata music. da *Frater Bartolinus de Padua;* è nel *Panciat.* c. 66a. e nel *Laur. Pal.* c. 120.b

5) *Imperial sedendo fra più stelle* — Ballata music. da *Mag. Dactalus de Padua;* è nel cod. *Estense It.* 568 c. 30 a.

6) *Agnel son bianco, e vo belando be.* — Madrigale di *Fr. Sacchetti;* musicato da *Mag. Joannes de Florentia* ; è nel *Laur. Pal.* c.1a e nel *Naz. par.* c. 18-Pubblicato da A. Cappelli. *Poesie musicali dei sec. XIV, XV, VI* - Bologna, Romagnoli 1868 (*Sc. di Cur.* n. 94) - pag. 32.

7) Forse: *Io son un pellegrin che vo' cercando.* — Ballata music. da *Mag. Johannes de Florentia;* è nel *Panciat.* c. 48a ; ma quello del *Pellegrino* è tema comune nella poesia, musicata e no, dei primi secoli. Cfr. p. es. gli strambotti e le ballate del *Pellegrino per amore,* pubblicate da Severino Ferrari (*Bibl. di lett. pop.*, I, 275-77; e *per nozze Menghini-Zanoni*-Bologna, Zanichelli, 1893) e Alvisi - *Canzonette antiche* - Firenze, Libr. Dante 1884, pag. 109.

8) Ne sento l'eco in: *Dame sans per en qui est ma speranche* — Ballata francese musicata da un *Fr. A. Fra*; è nel cod. It. 568 della Estense segnato ora M. 5. 24,a c. 28 b. Ma non oso affermarne l' identità.

9) Con un francese così mal ridotto com'è quello dei nostri sonetti, oso ricordare la canzone musicata: *En mon cuer truis*, del sec. XIV pubblicata da Edm. Faral — *Une chanson française inédite* — in *Romania*, XLI, pag. 265 sgg. di sul cod. *Naz. Par.* 11412 c. 103b - 104.a

10) Così leggo; e interpreto *aldanza* per *audacia*, *baldanza*. Nel cod. l' *l* è quasi sovrapposta all' *o*; potrebbe anche essere *presaro danço*.

III.

(1) *Calandra* pare senz'altro che sia l' uccello affine all' alodola; ma non credo si abbia a escludere assolutamente che sia qui uno strumento musicale.

È vero che è detto *cantar* e non *sonar*; ma lo scambio dei due verbi é a bastanza facile. E tanto più vien fatto di pensare a uno strumento musicale se si bada che, subito dopo, la voce di Solazzo è paragonata a quella di un piffero fiammingo. Ora non si ha memoria, è vero, di uno strumento detto *calandra*, sì di uno detto *calandrone*, il quale « *ha i buchi come il flauto e nell' imboccatura due molle, le quali, compresse, danno il fiato per due buchi opposti in diametro: dove si pone la bocca, è inserita una cannella. Rende un suono alquanto rauco, ma grato* ». (Lichtenthal — *Dizionario e bibliografia della musica* — Milano, 1826 - pag. 110.) Veda il mio ottimo Ezio Levi se questo verso di Simone di Ser Golino e il mio dubbio possano confortare la sua supposizione non del tutto accolta dalla critica a proposito della Calandra del suo Vannozzo. (E. Levi — *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la 2.a metà del sec. XIV* — Firenze [*Pubb. Ist. Sup.*] 1908 - pag. 318 sgg. e V. anche il rendiconto del Medin nel *Giorn. st.* LV, 402 sgg).

IV.

1) *stampita* é, secondo i vocabolari, ogni musica cantata ma non danzata; e i vocabolari citano l' introduzione alla V giornata del *Decameron*: « *Poichè alcuna stampita, e una ballatetta o due furon cantate....* » dove può anche indicare uno speciale

componimento. Certo è che le *stampite* (franc. *Estampies*) furono oltralpe speciali composizioni di musica, come ce ne fa ricordo la traduzione anonima francese dell' *Anticlaudianus:*

> Et toutes notes pour motès
> Pour rondiaux et pour hoquès;
> Y sont aussi et estampies
> Caches et balades jolies.

V. Novati — *Contributi alla storia della lirica musicale neolatina* — (in *Studi mediev.* II, 308.) Il Novati ci dà anche (*ibid.* pag. 309 n.a 2) un passo di Roberto de Handlo (dal De Coussemaker - *Script. Mus. m. ae.* I. 402) « *Ab hoc si quidem modo* [*quinto*] *proveniunt Hoketi omnes, Rondelli, Ballade, Coree, Cantifractus, Estampete, Floriture etc.* »

In Italia, dove la stampita ebbe la scarsa fortuna dei *rondelli*, significò poi anche discorso lungo, noioso. E penso ciò avvenisse per la qualità della musica, forse lenta, strascicata; infatti nel sonetto VIII si contrappone *stampita* a *sorana* cioè a canzone cantata con toni di soprano.

2) Collego strettamente, senza interpunzione, questo sonetto al seguente; è il solo modo, mi pare, di dare un senso a questo ultimo.

V.

1) *Alba colomba con suo' verde rama.* — Madrigale musicato da *Mag. frater Bartolinus de Padua;* è nel *Laur. Pal.* a c. 105 b e 106 a onde lo pubblicò il Carducci - *Musica e poesia* - pag. 363.

2) *L'arpa di melodia* può essere espressione metaforica; ma può anche esser il titolo di qualche repertorio musicale del tempo.

VI.

1) Corretto in margine dalla stessa mano: *cun la sapognia.*

2) Sono incerto per la interpunzione di questo e di altri versi; a orecchio mi par meglio così che farne una canzone sola; per altro potrebbe anche essere: *a la fonte io l'amai la Marinella.*

3) *Rigoletto* - La letteratura popolare del tre e quattrocento è ricca di *canzoni a rigoletto.* V. p. es. Sev. Ferrari. - *Bibl. di lett. pop.* I, 335-37 e *passim* e il principio di canzonetta rac-

colto dall' Alvisi (*Canzon. ant.* pag. 85) dai *cantasi come* di un cod. di Laudi:

> Chi vuol ballare al regholetto
> muova al passo a l' organetto.
> Muova al passo al dolce suono
> lo schanbetto facce buono,
> achordando il piè col suono,
> chome suona l' angioletto *ecc.*

V. anche (*passim*): Flamini - *La lirica toscana del Rinascimento anteriore al Magnifico.* — Pisa, Nistri 1891.

VII.

1) *Piu* affine a *flamands* che *fiamminghi.*

2) Così, o quel *mach* è una saccente traduzione in tedesco di *fé?* Di canti tedeschi del tre e quattrocento diffusi in Italia v' è qualche altra indicazione (V. p. es. *Vil sach blider dach* citato dall'Alvisi dalle ediz. antiche di laudi e da un cod. della *Ss. Annunz.* (*Canzon. ant.* pag. 22) ma abbiamo solo i principî e forse era nota solo l'aria.

3) *monocordo* detto anche *clavicordo;* è l'antenato del clavicembalo e della spinetta; consisteva in una cassa oblunga e quadrangolare, con tastiera esterna. V. per questo e per gli altri strumenti F. J. Fétis — *Histoire générale de la musique,* vol. V, pag. 149-219. Nell'elenco conosciutissimo di strumenti che è nel poemetto *La prise d'Alexandrie* citato dal Fétis, è detto:

> Eles, fretiaux et monocorde
> Qui à tous instrumens s'accorde.

VIII.

1) *chiarintana* è comunissimo nella lingua antica fino al cinquecento, ma nel significato generico di danza; però originariamente, e anche qui senza dubbio, è un ballo particolare forse originario di Carinzia, come la *furlana* dal Friuli.

2) È evidentemente una delle tante poesiole popolari sul tema di *mal maritata,* comunissimo in Francia, in Spagna e in Italia. Cfr. Jeanroy - *Les origines de la Poésie lyrique en France au Moyen âge* /2 - Paris - Champion 1904 pag. 84-101 e Novati - *Malmaritata, canzone a ballo lombarda ecc.* — nell' opusc. *XXX Giugno MDCCCXC* (*Ad A. D'Ancona*) — Genova, 1890.

IX.

(1) *Cholgli occhi assai ne miro.* — Ballata music. da *Mag. Franciscus de Florentia;* è nel *Panciat.* c. 49 b - 50 a e nel *Laur. Pal.* c. 157a; è anche, senza musica, e attribuita a Francesco Rinuccini, nel cod. *Ricc.* 1118 a c. 122a (*Indici e Cataloghi XV*).

2) *Deh, pon questo amor giù.* — Ballata music. da *Mag. Franciscus de Florentia*; è nel *Panciat*, c. 2 a, e in molti altri codd. anche non musicali; Cfr. Trucchi - vol. II, pag. 153 e Carducci - *Cant. e Ballate* pag. 318.

3) *L'alma mia piange, mai non può aver pace.* — Ballata musicata da *Franciscus de Florentia*; è nel *Panciat*, c. 31 b e nel *Laur. Pal.* 87, c. 131, a onde lo trasse A. Cappelli - *Poesie Musicali del sec. XIV non prima stampate* (per nozze D'Ancona-Nissim) - Modena 1871.

4) *Gram pianto agli occhi, greve dolglia al core.* — Ballata music. da *Mag. Franciscus de Florentia;* è nel *Panciat*, c. 26 a.

5) *Tanto mi piacque*; così comincia pure un Madrigale stampato nel sec. XVI in: | BASSO | IL PRIMO LIBRO | DEI MADRIGALI A SEI VOCI | DI FRANCESCO ADRIANI - Novamente posto in luce & con ogni diligenza corretti. - In Vinegia, appresso Girolamo Scotto. - MDLXVIII - in 4° di pag. 30 - a pag. 6 - Cfr. E. Vogel - *Bibliothek der Gedruchten Weltichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700 u. s. w.* - Berlin, Haack 1892 - Vol. I. pag. 2.

X

1) Suppongo significhi *je suis navré tant fort.*

(2) *O rosa bella* — Così comincia una canzonetta musicata per tre voci dallo scozzese *John Dunstable* († 1458) pubblicata. nell'appendice al II Vol. della *Geschichte der Musik* di Ambros da un cod. Vaticano; un'altra redazione ve n' é nel cod. 295 della Bibl. di Dijon. (Ambros - *Geschichte der Mnsik* II, 384) Non posso aggiungere schiarimenti maggiori perchè, per un caso veramente strano, ho potuto consultare il Vol. II e non l' appendice.

(3) Potrebbe essere il madrigale: *Donna legiadra di çafir vestita* - musicato da *Mag. frater Bartolinus de Padua,* che è nel cod. *Laur. Pal.* c. 108b onde lo pubblicò il [Bilancioni] in *Madrigali adespoti antichi* (per nozze Buzzaccherini-Spreti) - Ravenna, 1868; o il madrigale che è nel medesimo cod. a c. 192a: *Non già per mie fallir leggiadra donna* music. da *Mag·*

frater Andreas organista de Florentia; o anche la ballata: *Donna leggiadra, per l'altrui fallire* (Carducci - *Cant. e ball.* pag. 203) musicata da *S. Giovanni S. Gherardelli;* più probabilmente *Leggiadra donna, il vostro volto fu,* della quale si trova l'indicazione nella *Tavola delle arie antiche e moderne ecc.*, che è in fine alla *Corona di Sacre Canzoni e Laudi Spirituali di diversi autori nuovamente corrette ed accresciute per opera di Matteo Coferati, Sacerdote fiorentino ecc.* (Firenze, Onofri 1689). V. riprodotta in D'Ancona - *La poesia popolare italiana* - Livorno, pag. 437 sgg.; e forse nessuna di queste.

4) *Con lacrime bagnandome el viso.* — Così comincia una ballata con forte carattere veneto che è in un cod. della Bibl. com. di Treviso. (Cian - *Ballate e strambotti del secolo XV, tratti da un cod. trevisano* - in *Giorn. st.* IV, pag. 39). Il Cian poi su lo stesso *Giorn.* (V, 507) ritornava su l'argomento avvertendo che questa ballata è la stessa che col nome di Leonardo Giustinian va nelle antiche stampe onde la trasse B. Wiese (*Neunzehn Lieder Lionardo Giustinianis nach den alten Drucken* in: *Vierzehnter Bericht von Schuljahre Ostern 1884 bis Ost' 85 über das Grossherz. Real Gymn. zu Ludwigslust* — Ludwigslust - Kober 1885 n° XIX.) Ma nelle antiche stampe delle canzonette del Giustinian, dalla edizione veneziana del 1482 a quella pur veneziana del 1506, la ballata nostra è smembrata in due parti che ne iniziano e chiudono un'altra di più stanze con diverso andamento metrico, o piuttosto con diversi andamenti. La edizione veneziana del 1518 cerca di rimediare al danno e sopprime la breve ballata nostra, senza riuscire ad accomodare il resto. Tutto ciò non solo conferma che le stampe quattrocentesche del Giustinian hanno per fonte la tradizione orale e sono non una raccolta, ma un macello, ma anche che esse non danno nessun criterio di autenticità. Sarà questa ballata del Giustinian? Non posso escluderlo in modo assoluto, ma poi che si trova indicata in questi sonetti fra ballate e madrigali, tutti, se ben di poco, anteriori al Giustinian, ne dubito assai; e comunico il mio dubbio all'amico Oberdorfer per la sua futura edizione critica delle elegantissime canzonette.

5) *Dedutto se' a quel che mai non fusti,* è principio di ballata citato in un *cantasi come* del cod. *chig.* 577 di Laudi (Alvisi - *op. cit.* pag. 87).

(6) *Se la mia vita con vertù s'ingegna.* — Ballata di Fr. Sacchetti (*V. Indici delle carte del Bilancioni* e Carducci-*Cant. e ball.* pag. 237). - Così (*Se la mia vita*) comincia pure un Madrig. musicato e stampato nel sec. XVI in: TENOR | DE | DIVERSI AUTORI | IL QUARTO LIBRO DEI MADRIGALI | A QUATTRO VOCI. | A NOTE

BIANCHE | Nuouamente date in luce. - In Venetia - Appresso di Antonio Gardane 1564 - In 4°, di pagine 32 (V. Eitner - *Bibliographie der Musik Sammelwerke des XVI und XVII Jahrhundert.* - Berlin - Liepmannssohn 1877, pag. 352 e Vogel - *op. cit.* II, 392 sg.). La musica certamente non é la stessa e non posso affermare, non avendo veduto l'opuscolo, che sia lo stesso neppure il componimento; potrebbe essere per altro, chè rime del Petrarca, del Boccaccio, di Cino da Pistoia furono musicate per tutto il sec. XVI.

(7) Ricorda la ballata: *Non creder donna che nessuna sia* musicata da *Mag. Franciscus de Florentia;* è nel *Laur. Pal.* c. 136,b e nel *Panciat.* 26 c. 2b; ed è, non musicata, in parecchi altri codici sotto il nome di Franco Sacchetti (V. *Indici delle carte del Bilancioni*).

8) *Giovanni Cicogna* da Liegi, musico famoso della seconda metà del sec. XIV, a proposito del quale V. Carducci - *Musica e poesia* in *Op. VIII*, pag. 309 e Eitner - *Biogr. - Bibliogr. Quellen - Lexikon der Musiker und Musikgelehrten u. s. w.* - Leipzig 1900 - 1904.

XII.

1) È il più famoso dei musicisti del trecento: *Francesco Landini* detto il *Cieco da Firenze* e anche *dagli Organi* (1325-1397) (V. Carducci - *Musica e Poesia* pag. 311-317). Il cod. *Laur. Pal.* 87, che dà anche le imagini di 19 musicisti del '300, porta il ritratto di lui delicatamente alluminato, in testa alle poesie alle quali egli diede il suono. (V. Bandini - *Bibl. Leopold. Laur.* - Vol. III, col. 244). V. anche: Ambros - *Geschichte der Musik* - II, 527 sgg. e Eitner - *Biogr. Bibliogr. Quellen - Lexikon* già citato.

2) *Magister Frater Bartolinus de Padua*, del quale nel medesimo cod. *Laur. Pal.* è la notazione musicale di molte poesie italiane, francesi e provenzali e il ritratto. Altre sue composizioni vi sono nel cod. *Estense.* Carducci - *loc cit.* pag. 310. Bandini *loc. cit.* Eitner - *Biogr. Bibliogr. Quellen - Lexikon* già citato.

(3) Non si ha notizia di costui; se pure e' non sia un *Petrus de Tuscanella* che nel 1430 era cantore del convento di S. Francesco in Bologna. V. L. Busi - *Il padre G. B. Martini* — Bologna 1891 - pag. 192.

4) *Magister Zacharias Domini nostri Papae cantor.* V. ancora Carducci - *loc. cit.* pag. 308. Bandini - *loc. cit.* e Eitner *Lexikon cit.*

5) Neppur di costui si ha notizia precisa; a meno che non sia un *Blasius ungarus, cantor optimus* anch'egli del convento di S. Francesco in Bologna nel 1426 (Busi - *loc. cit.*. Non credo possa essere quel Biagio di Ser Nello che rallegra di suoi motti e giuochi la piacevole compagnia del « *Paradiso degli Alberti* ».

E ben vero che nel *Paradiso* (Vol. III. pag. 21) è detto che *due fanciullette cominciarono una ballata a cantare, tenendo loro bordone Biagio di Sernello, con tanta piacevolezza e con voci sì angeliche, che non che gli astanti uomini e donne, ma chiaramente si vide e udì li uccelletti che su per li cipressi erano, farsi più pressimani e i loro canti con più dolcezza e copia cantare.* Ma Biagio di Ser Nello non era, pare, frate.

XIII.

1) È quasi certamente il famoso Madrigale del Petrarca *Non al suo amante più Diana piacque* che, musicato da *Mag. Jacobus de Bononia* è nel *Panciat.* a c. 71 a. e nel *Laur. Pal.* c. 10,b musicato da *mag. Frater Bartolinus de Padua*, e fu musicato ancora più volte nel sec. XVI. (V. p. es. CANTO | MADRIGALI A QUATTRO | A CINQUE | ET SEI VOCI di Giovanni de Macque - nouamente composti et dati in luce - in Venetia appresso Angelo Gardano 1579, in 4° di pagg. 32 - (Cfr. Vogel. *op. cit.* I, 377).

2) *Nel mezzo a sei paon ne vidi un bianco.* - Madrigale music. da *Mag. Joannes de Florentia*; è nel *Panciat.* a c. 55 a; è pure nel *Laur. Pal.* 87 c. 3 b - 4 a onde lo pubblicò il Carducci, *Musica e Poesia*, pag. 363-4.

(3) *Donna, s'i' t'ò fallito* — Ballata music. da *Mag. Franciscus de Florentia;* è nel *Panciat.* a c. 1a ; e nel *Laur. Pal.* a c. 158a .

Con due forme: *Donna s'i' t'ò fallito* e *S' i' t' ò fallito donna,* l'Alvisi ne dà la indicazione tratta dai *cantasi come* di parecchi codd. e stampe di laudi (*op. cit.* pag. 89 e 119.) Ma la seconda forma è d'un'altra ballata che è in Carducci - *Cant. e ball.* pag. 149. La nostra comincia:

> Donna s'i' t'ò fallito
> Od altro amor che' l tuo seguir consento
> Son di morir per le tue man contento.

Quella del Carducci:

> S'i' t'ò fallito, donna, e' mi dispiace.

(4) [*Se le lagrime*] *antique el dolce amore* - Ballata music. da *Mag. Zanninus de Peraga de Padua;* si trova con poche altre rime musicate dal Cicogna e da *Mag. Jacobus Corbus de Padua*

in due fogli di guardia membran. del cod. n. 14 del *Calvario* presso Domodossola (sec. XV) proveniente dal monastero di S. Giustino di Padova; lo pubblicò R. Sabbadini — *Frammenti di poesie volgari musicate* — (*Giorn. st.* XL, 270) — Il testo veramente è abraso e da solo *S . . . antique el dolce amore*, ma segue poi: Tenor de *se le lagrime:* secunda pars.

5) *La donna mia vuol essere il messere* — Ballata music. da *Mag. Nicolaus Perusinus Praepositus*; è nel *Laur. Pal.* 87, c. 93 a donde lo pubblicò il Cappelli - *Poesie musicali ecc.* - Bologna, Romagnoli, 1868 (*Sc. di cur.* n. 94) pag. 40.

DEL MEDESIMO AUTORE

G. CARDUCCI E IL ROMANTICISMO — Parma, Società Tipografica, 1908.

RINASCIMENTO E UMANESIMO (saggio di lezione). — Parma, Società Tipografica, 1908.

LEILA (saggio critico) — Parma, Tip. Fresching, 1910.

MEDICI E MEDICINE D'ALTRI TEMPI — Parma, Tipografia Fresching, 1910.

G. PASCOLI (Commemorazione) — Parma, Tipografia S. Orsatti & C. 1912.

Prezzo L. 2,00